

VE

ancien V. 593 ¹⁵

V^M 164 Res





NOUVELLE METHODE
TRES SEURE ET TRES FACILE
POUR APPRENDRE PARFAITEMENT
LE PLEIN CHANT
EN FORT PEU DE TEMPS.

Avec les Huit Tons de l'Eglise selon les V'sages de ROME & de PARIS.

SECONDE EDITION.



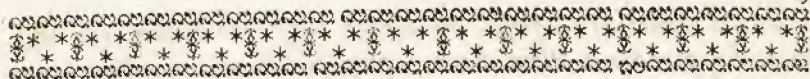
A PARIS,
Chez Charles Savreux, Libraire Juré, sous la Tour de Nostre Dame,
du costé de l'Archevesché, à l'Enseigne des trois Vertus.

M. DC. LXIX.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
AND
GEOGRAPHY
OF THE
CITY OF LONDON
1851



THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
AND
GEOGRAPHY
OF THE
CITY OF LONDON
1851



NOUVELLE METHODE

tres seure & tres facile pour apprendre parfaitement
le Plein Chant en fort peu de temps.



LE Chant tenant un rang considerable entre les fonctions ecclesiastiques , & pouvant notablement contribuer à l'édification des fideles , l'Eglise à toujours fait beaucoup d'estat , de tout ce qui pouvoit servir à le regler , ou à le faciliter. C'est pourquoy comme l'on a trouué depuis quelque temps une methode courte & facile , par le moyen de laquelle on évite toutes les difficultez de la Gamme & des Muances ; on a crû qu'en donnant aux Ecclesiastiques les divers

Tous des chants de l'Eglise , on devoit aussi leur donner cette maniere d'apprendre le Plein chant ; puis qu'elle peut épargner beaucoup de temps , & de peine à ceux qui ne l'ont pas encore appris : & que sa simplicité & sa facilité fera que ceux qui s'en voudront servir , posséderont plus seurement & plus parfaitement la science du Plein chant , que ceux qui l'apprendront par les détours & les embarras de la maniere ancienne.



DE LA SCIENCE DV PLEIN CHANT.

LA science du Plein chant ne consiste qu'en trois points.
 Le premier, à sçavoir connoître les notes.
 Le second, à les sçavoir entonner.

Et le troisiéme, à sçavoir joindre au ton des notes les paroles qui doivent estre chantées, qui est ce qu'on appelle ordinairement chanter la lettre.

DE LA CONNOISSANCE DES NOTES.

IL y a sept notes, qui sont, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si.*
 Ce n'est point par la difference des caractères que l'on distingue les notes les unes des autres; mais par la diferente situation où elles peuvent estre posées sur une bande de quatre lignes.

On n'en met que quatre dans le Plein chant , parce que cela suffit pour l'étenduë des chants dont on se sert communément dans l'Eglise.

On en met cinq dans les pieces de Musique, parce que pour l'ordinaire on leur donne plus d'étendue. Les espaces qui sont entre les lignes se content aussi bien que les lignes mêmes; en sorte que quand vous allez d'une ligne à l'espace qui est au dessus, vous montez d'une note: comme quand vous allez d'une ligne à l'espace qui est au dessous, vous descendez d'une note. Autant en faut il dire quand on va de l'espace à la ligne, que quand on va de la ligne à l'espace.

Avec ces sept notes on peut monter ou descendre à l'infiny, en les repetant lors qu'on est arrivé à la dernière, de la même maniere qu'on peut conter les jours à l'infiny, en avançant ou en retrogradant, avec les noms des sept jours de la semaine.

ut *Dimanche.* Cét exemple fait entendre la chose parfaitement
 si *Samedy.* sans l'expliquer davantage.
 la *Vendredy.*

fol *Iendy.* Il faut donc sçavoir par cœur l'ordre & la suite
 fa *Mécredy.* des notes, comme on sçait l'ordre & la suite des
 mi *Mardy.* jours de la semaine, & sçavoir cela en montant &
 ré *Lundy.* en descendant.
 ut *Dimanche.*

si *Samedy.* Cét ordre fait qu'on les connoît toutes dès qu'on
 la *Vendredy.* en connoît une. Car de la même maniere que si je
 fol *Iendy.* sçay qu'il est aujourd'huy dimanche, je sçay aussi qu'il
 fa *Mécredy.* sera demain lundy, & qu'il estoit hier samedy, &c.
 mi *Mardy.*


ré *Lundy.* De même, si je sçay que la note qui est sur la
 ut *Dimanche.* ligne d'enhaut, par exemple, est un *ut*; je sçay aussi
 si *Samedy.* que celle qui se trouvera immédiatement au dessus
 la *Vendredy.* est un *ré*, & celle qui se trouveroit immédiatement
 fol *Iendy.* au dessous est un *si*, &c.
 fa *Mécredy.*


mi *Mardy.*
 ré *Lundy.*
 ut *Dimanche.*

Il ne s'agit donc plus que d'assigner la place d'une seule note, puisque par là celles de toutes les autres sont déterminées, & c'est ce qui se fait par le moyen de ce que l'on appelle les Clefs.

Ces clefs sont de certaines figures qui vous marquent qu'il faut prendre une certaine note sur la ligne sur laquelle elles sont posées; & qui par conséquent vous font connoître toutes les autres comme nous avons dit.

Il n'y a que deux clefs, dont on se serve dans le Plein chant.

La premiere est faite en cette maniere  & s'appelle la clef de *sol-ut.*

La seconde est faite en cette maniere  & s'appelle la clef d'*ut-fa.*

Le seul nom des clefs vous conduit, & vous marque quelle note il faut prendre, sur la ligne où la clef se trouve posée. Et il n'y a qu'à se souvenir, que la premiere note du nom de chaque

que clef, est celle que l'on y doit prendre lors qu'on chante par $\frac{1}{2}$ mol, & la seconde, celle que l'on y doit prendre par $\frac{1}{4}$ quarre.

Ainsy sur quelque ligne que se trouve la clef de *sol-ut*, il y faut toujours prendre *sol* par $\frac{1}{2}$ mol, & *ut* par $\frac{1}{4}$ quarre.

Et sur quelque ligne que se trouve la clef d'*ut-fa*, il y faut toujours prendre *ut* par $\frac{1}{2}$ mol, & *fa* par $\frac{1}{4}$ quarre.

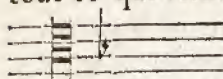
Il ne faut point s'embarasser de ces mots de $\frac{1}{2}$ mol & de $\frac{1}{4}$ quarre, & il suffit de sçavoir que l'on chante par $\frac{1}{2}$ mol lorsque cette figure $\frac{1}{2}$ se rencontre au commencement de chaque bande de l'Antienne ou du Répons &c. en cette maniere,




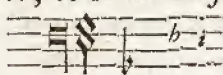
Et que l'on chante par $\frac{1}{4}$ quarre, lorsque cette figure $\frac{1}{4}$ ne se rencontre point au commencement de chaque bande.

Voicy des exemples qui feront entendre parfaitement

tout ce qui vient d'estre dit.

 Voila la clef de *sol-ut* sur la seconde ligne : c'est par *♯ mol* ; donc s'il y avoit une note sur cette seconde ligne, ce seroit un *sol* ; Si c'estoit par *♯ quar-*
re, ce seroit un *ut*.

 Voila la clef d'*ut-fa* sur la seconde ligne : c'est par *♯ mol* ; donc s'il y avoit une note sur cette seconde ligne, ce seroit un *ut* ; Si c'estoit par *♯ quar-*
re, ce seroit un *fa*.

 Si donc la note qui se trouvera sur cette seconde ligne où la clef est posée, & qui est marquée *b*, est un *ut*, quelle sera la note qui se trouvera dans l'espace marqué *i* ? voyons. Qu'est-ce qui suit *ut* en descendant selon l'ordre des notes ? c'est *si*, ce sera donc un *si* : celle qui se trouvera sur la ligne marquée *k* un *la*, & ainſy du reste.

Il faut raisonner de même en montant comme en descendant , contant toujours les espaces aussi bien que les lignes ; avec cela on ne sçauroit se tromper.

Voilà ce qui regarde la connoissance des notes. Et comme c'est le fondement de tout le reste ; ce doit estre aussi le premier soin de ceux qui apprendront le Plein chant , que de bien comprendre ces regles , & de les bien retenir.

Et pour s'en rendre l'usage familier , il est bon qu'ils s'y exercent en cette maniere. Ayez devant vous une bande de quatre lignes ; mettez y une clef , qui sera tantost l'une , tantost l'autre ; tantost sur la premiere , & tantost sur la seconde ligne ; quelquefois par C mol , & quelquefois par F quarre , afin de vous accoutumer de toutes les manieres.

La clef estant posée , parcourez toutes les lignes , & tous les espa-

ces , en montant & en descendant ; les touchant avec une aiguille , ou avec la pointe d'une plume pour mieux arrester l'imagination ; & à chaque ligne ou espace que vous toucherez , nommez la note qui y convient , selon la position de la clef.

Lors que vous serez en estat de faire cela avec facilité , en allant tout de suite ; faites-le en sautant de ligne à ligne , & d'espace à espace , jusques à ce qu'enfin vous soyez au point , qu'en vous marquant quelque ligne , ou quelque espace que ce soit , dans toutes sortes de positions de clefs , vous puissiez dire sur le champ , quelle est la note qui luy est propre.

Quelques-uns regardent cela comme un travail inutile , & s'imaginent qu'on apprend assez à connoître les notes , lors qu'on apprend à les entonner ; & de là vient la peine qu'on y a d'ordinaire : car l'esprit estant occupé en même temps du soin de connoître la note , & d'en chercher le ton , se confond & s'embrouille.

Au lieu qu'estant une fois assuré de la connoissance des notes, & n'ayât plus à penser qu'au ton, il le remarque, & le retient fort aisément.

DE L'ENTONNEMENT DES NOTES.

Avant que d'essayer à entonner les notes sur des livres de Plein chant, il faut s'accoutumer à les entonner par cœur en diverses manieres.

Premierement, tout de suite, en montant & en descendant; en sorte qu'on aille toujours jusques à l'octave, c'est à dire d'*ut* à *ut*, ou de *ré* à *ré* &c. car cela s'appelle une octave, comme dans l'ordre des jours de la semaine, l'octave du Dimanche va au Dimanche, celle du Jeudy au Jeudy &c.

Il faut donc premierement apprendre à entonner toute sorte d'octaves, soit en montant, soit en descendant, c'est à dire d'*ut* à *ut*, de *ré* à *ré*, de *mi* à *mi* &c. cela s'appelle entôner les degrez conjoints.

—ut La distance d'une note à une autre, est d'un ton, ou
 —fi d'un demy ton. Celle du *mi* au *fa*, & du *fi* à l'*ut*, sont de
 —la demy ton; toutes les autres sont d'un ton entier.
 —sol Il n'y a qu'une seule exception à cette regle dans le
 —fa Plein chant; qui est que l'on rapproche quelquesfois
 —mi le *fi* du *la*, en sorte qu'il n'y a plus que demy ton du *la*
 —ré au *fi*, & un ton entier du *fi* à l'*ut*, en cette maniere.
 —ut

Quand il faut entonner de cette sorte, on le con- —ut
 noist par cette figure ♯ qui se trouve auprès de la note *fi*. —fi
 Cela se rencontre dans les pieces qui se chantent par —la
 ♯ *mol*, aussy bien que dans les autres; & ce ♯ *mol* que l'on met
 ainssy extraordinairement, s'appelle ♯ *mol* accidentel.

L'usage de ce ♯ *mol* accidentel, qui est assez ordinaire, fait
 que l'on est obligé en apprenant l'entonnement des notes, de
 s'accoutumer à entonner les trois notes *ut*, *fi*, *la*, en montant

POUR APPRENDRE LE PLEIN CHANT.

15

& en descendant , selon les deux manieres dont elles peuvent estre disposées , & qui sont marquées icy.

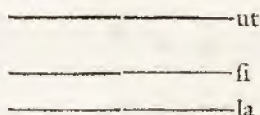
PREMIERE MANIERE

Naturelle.



SECONDE MANIERE

Par le moyen du \sharp *mol* accidentel.



C'est avec raison , qu'on a choisy cette figure \sharp plutôt que toute autre , pour avertir d'entonner le *fi* de cette seconde maniere : parce que cét entonnement , lors qu'on chante par \sharp *quarre* , fait passer le chant en \sharp *mol* , en ostant la difference , qui est entre l'un & l'autre.

Elle ne consiste que dans une differente situation du demy ton ; non pas à l'égard des notes en elles même , car elles gardent tou-

jours entre elles leur même disposition ; en sorte que la distance du *mi* au *fa* & du *fi* à l'*ut*, est toujours de demy ton ; & celle d'entre toutes les autres notes d'un ton entier , aussi bien par $\frac{1}{2}$ *mol* que par $\frac{1}{4}$ *quarre* : mais ce demy ton se trouve dans un au-



sol , la , si , ut.

tre endroit de la bande à quatre lignes par $\frac{1}{2}$ *mol*, & dans un autre par $\frac{1}{4}$ *quarre*. Ainsi dans cét exemple, la clef mar-

quant *ut* par $\frac{1}{4}$ *quarre*, ces quatre notes sont *sol*, *la*, *si*, *ut*, & par conséquent le demy ton se trouve de l'espace *n*, à la ligne *o*.



ré, mi, fa, sol.

Mais dans cét autre exemple, la même clef marquant un *sol* par $\frac{1}{2}$ *mol*, ces quatre notes

sont *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, & par conséquent le demy ton se trouve de la ligne *m* à l'espace *n*. Cela est très aisé

très aisé à comprendre, à ceux qui auront bien retenu quelles sont les notes qui sont distantes entr'elles d'un ton, ou d'un demy ton.

Ce qui vient d'estre dit qu'il y a toujours un demy ton du *si* à l'*ut* aussi bien par \sharp *mol* que par \sharp *quarre*, se doit entendre hors le cas du \sharp *mol* accidentel, qui met toujours un ton entier entre ces deux notes, aussi bien dans les pieces qui se chantent par \sharp *mol*, que dans celles qui se chantent par \sharp *quarre*, comme il a esté remarqué.

Quand on sçait entonner les degrés conjoints, il ne reste plus qu'à entonner les intervalles; & cela est aisé à apprendre sur les exemples suivans, qui contiennent tous les intervalles qui peuvent entrer dans le plein chant; en sorte que celuy qui les sçait parfaitement, & qui y est exercé, peut dire qu'il sçait le plein chant.

Les intervalles où l'on laisse une note entre deux, comme

d'*ut* à *mi*, s'appellent des tierces. Si on en laisse deux, ce sont des quarts. Si trois, ce sont des quintes. Si quatre, ce sont des sixièmes. Enfin, si on en laisse six; c'est à dire, si l'on saute d'*ut* à *ut*, de *ré* à *ré* &c. ce sont des octaves comme nous avons dit. On n'entonne point de septième dans le plein chant.

Quand on va de *fa* à *si* en montant ou en descendant, il y a toujours un $\frac{1}{2}$ au *si*; & quand il n'y en auroit pas, il faut toujours entonner comme s'il y en avoit un; afin que si l'on entonne cet intervalle en montant, on fasse une quarte juste; c'est à dire qui ait ses deux tons & demy. Et que si on l'entonne en descendant, on fasse une quinte juste; c'est à dire de trois tons & demy.

Mais que cela n'embarasse personne, car on le fait naturellement, & il faudroit se forcer pour ne le pas faire.



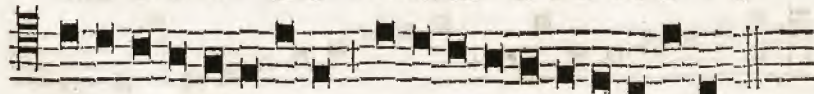
ut ré mi ut mi ut ré mi fa ut fa ut ré mi fa sol ut sol



ut ré mi fa sol la ut la ut ré mi fa sol la si ut ut ut



ut si la ut la ut si la sol ut sol ut si la sol fa ut fa



ut si la sol fa mi ut mi ut si la sol fa mi ré ut ut ut.



ré mi fa ré fa ré mi fa fol ré fol ré mi fa fol la ré la



ré mi fa fol la si ut ré ré ré.



ré ut si ré si ré ut si la ré la ré ut si la fol ré fol.



ré ut si la fol fa ré fa ré ut si la fol fa mi ré ré ré.

MI



mi fa fol mi fol mi fa fol la mi la mi fa fol la si mi si



mi fa fol la si ut mi ut mi fa fol la si ut ré mi mi mi



mi ré ut mi ut mi ré ut si mi si mi ré ut si la mi la



mi ré ut si la fol mi fol mi ré ut si la fol fa mi mi mi

C iij

FA



fa fol la fa la fa fol la si ut fa ut fa fol la si ut ré fa ré



fa fol la si ut ré mi fa fa fa



fa mi ré fa ré fa mi ré ut fa ut fa mi ré ut si la fa la



fa mi ré ut si la fol fa fa fa.

SOL



LA



la fi ut la ut la fi ut ré la ré la fi ut ré mi la mi



la fi ut ré mi fa la fa la fi ut ré mi fa fol la la la



la fol fa la fa la fol fa mi la mi la fol fa mi ré la ré



la fol fa mi ré ut la ut la fol fa mi ré ut fi la la la.

SI



fi ut ré fi ré fi ut ré mi fi mi fi ut ré mi fa sol fi sol



fi ut ré mi fa sol la fi fi fi.



fi la fol fi fol fi la fol fa mi fi mi fi la fol fa mi ré fi ré



fi la sol fa mi ré ut fi fi fi.

Voilà tous les intervalles dont on se peut servir dans le plein chant, à la reserve de ceux où se rencontre le *si* avec le *b* *mol* accidentel, nous les allons marquer afin que rien ne soit obmis.



CEux qui étudieront les Intervalles cy-dessus, doivent prendre garde de ne se pas trop presser ; & d'apprendre parfaitement ceux de la premiere Octave qui commence par ut, avant que de pas-

ser à ceux de la seconde qui commence par ré. Qu'ils se contentent à chaque fois qu'ils étudieront, de chanter les Intervalles d'une seule Octave, au moins dans les commencemens. Et quand ils seront assez forts pour chanter tout de suite ceux de plusieurs Octaves; qu'ils prennent garde en commençant par la premiere, de prendre l'ut assez bas, pour pouvoir, lors qu'ils passeront à la seconde, prendre le ré au même Ton qu'ils le prenoient dans la premiere Octave; & pour pouvoir tout de même prendre le mi & le fa, lors qu'ils passeront à la troisième, & quatrième au même Ton où ils chantoient l'un & l'autre dans la premiere.

Mais qu'ils ne chantent jamais que les Intervalles de ces quatre premieres Octaves, pour le plus, à une même reprise; & qu'ils remettent à une autre fois, à chanter ceux des trois dernieres. Car ils ne sçauroient les chanter tout de suite en gardant toujours le Ton qu'ils auroient donné dans la premiere Octave, à chacune des

notes par où les autres commencent. La voix n'a pas assez d'étendue pour cela. Or de changer ce premier Ton pendant qu'on l'a encore dans la teste ; cela brouille l'imagination de ceux qui étudient , & leur fait perdre tout le fruit de leur travail. Il y a encore d'autres raisons pour cela qu'il seroit superflu de dire icy.

DE LA MANIERE DE JOINDRE LA LETTRE
aux tons des Notes.

IL n'y a aucune regle à observer pour cela , si ce n'est de commencer par des chants où il n'y ait qu'une note pour chaque syllable : & de venir en suite à ceux où il y a plusieurs notes liées sur une mesme syllabe ; tout le reste dépend de l'habitude.

Il faut sçavoir que lors qu'il y a des notes qui vont sur plu-

fiours lignes ou espaces, on ne doit conter que les deux extrémités. Par exemple, cette note qui touche par en haut la place de l'*ut*, & par en bas celle du *fa*, se doit chanter comme s'il y avoit deux notes



liées *ut-fa* en cette maniere.



Les longues & les brèves se connoissent par la figure. Les brèves sont rondes ou en lozanges. Les longues sont quarrées, & les plus longues outre qu'elles sont quarrées, ont encore des queues qui vont en haut ou en bas. Mais on doit plutôt avoir égard en chantant aux regles de la Quantité, qu'aux notes longues & brèves; parce que tous les livres sont pleins de fautes, & qu'il y a la plupart du temps des notes brèves sur des syllabes longues, & des notes longues sur des syllabes brèves.

Voila tout ce qu'il est necessaire de sçavoir pour apprendre le Plein chant. Qu'on étudie bien ces regles , & qu'on les comprenne bien avant toutes choses; c'est un travail de deux jours, tout au plus, pour ceux qui ont le moins d'ouverture à ces choses là. En suite qu'on s'habitue à connoître bien les notes , & après à les entonner de la maniere que nous avons dit , sans se presser , & sans entreprendre une chose avant que d'estre parfaitement asseuré de celle qu'on doit apprendre la premiere; & l'on verra qu'il n'y a rien de si aisé que d'apprendre le Plein chant par cette methode.

Il est bon que les Ecclesiastiques sçachent par cœur les huit tons des Pseaumes avec les differentes manieres de les finir , & qu'ils apprennent à connoître par la fin de l'Antienne , de quel ton est le Pseaume qui la suit.

L'habitude donne cela , & on le trouve marqué sur les livres,

non seulement par les notes de Plein chant , mais encore par les chiffres 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. qui signifient 1. ton , 2. ton &c.



AVERTISSEMENT.

LEs Ecclesiastiques qui apprendront le Plein chant par cette methode , doivent s'asseurer qu'elle est aussi seure que simple & facile. Ceux qui entendent ces choses-là à fond , n'ont pas besoin d'experience pour en estre convaincus. Neanmoins l'assurance qu'on en donne n'est pas fondée sur une simple demonstration speculative ; mais elle est appuyée sur plusieurs experiences qui ont réüssi aussi parfaitement qu'on le pouvoit souhaiter.

Mais comme cette Methode n'est pas encore fort commune ; & que la plupart croient qu'il n'y a de bon chemin que celui qu'ils sçavent ; il est sans doute que ceux qui ont appris


le Plein chant par la Gamme & les Muances , ne manqueront pas de faire mille difficultez mal fondées à ceux qui se voudront servir de cette maniere icy, sous pretexte qu'ils ne se rencontreroient pas avec eux à nommer les notes de la même sorte.

Il ne se faut point mettre en peine de leur répondre : mais lors qu'on commencera à estre assuré, qu'on ouvre un livre de Plein chant ; que les uns & les autres chantent. Et si ceux qui ont appris par la Gamme chantent bien , on verra que les autres s'accorderont parfaitement avec eux.

Il ne faut point non plus écouter ceux qui se servant du *si*, croient qu'il est mieux & plus simple de prendre toujours *ut* sur cette clef  ; & toujours *fa* sur celle-cy ;  aussi bien par *♩* *mol* que par *♩* *quarre* : parce qu'en pensant abreger, ils tombent

bent dans de tres grands inconveniens.

Car il faut remarquer que ce qui oblige de changer ainſi le nom des notes, ou plutôt de les placer autrement par *mol* que par *quarre* ; c'eſt pour ne forcer point la maniere ordinaire d'entonner, & pour laiſſer les tons & les demy-tons entre les meſmes notes où ils ont accoûtumé d'eſtre placez.

 Ainſi, comme dans cette quarte chantée par *quarre*, le demy-ton ſe trouve de la 3^e note en montant à la 4^e, & que dans la meſme quarte chantée par *mol*, il doit eſtre de la 2^e à la 3^e ; il ne faut plus dire *ſol*, *la*, *ſi*, *ut*, comme l'on faiſoit par *quarre* : & il faut trouver une ſuite de quatre, notes où le demy ton ſoit naturellement entre la 2^e & la 3^e. Or cela ſe trouve entre les quatre notes *ré*, *mi*, *fa*, *ſol* ; nous dirons donc *ré*, *mi*, *fa*, *ſol* : & ainſi nous prendrons *ſol* au meſ-

me endroit où nous prenions *ut*, lors que nous chantions par \sharp *quarre*.

Mais quoy, disent-ils, ne ferons nous pas trouver tout de même, le demy ton entre la 2^e & la 3^e note, quoy que nous difions toûjours *sol*, *la*, *si*, *ut*; pourveu que nous entonnions ce *si* comme on l'entonne, lors que chantant par \sharp *quarre*, on y ajoûte le \flat *mol* accidentel?

Il est vray, mais c'est ôster sans neccessité le demy ton de sa place naturelle. Et d'ailleurs il faut pour se souvenir de l'entonner ainsi, un effort & une application continuelle. Car l'experience fait voir que comme cette figure \flat qui est la marque qu'on a accoûtumé de trouver auprès de la note *si*, pour avertir de l'entonner de cette sorte, ne se voit point auprès de celle qu'il leur plaist d'appeller de ce nom-là, on l'oublie pour l'ordinaire; & l'on se trouve ainsi à demy ton près des autres avec qui

l'on chante. Au lieu qu'en nommant les notes comme nous avons dit, cela se fait naturellement & sans qu'on y puisse manquer.

Mais ce qui est bien plus considerable, & à quoy l'attention ny la memoire ne sçauroient suppléer; c'est que lors que ceux qui nomment les notes par \sharp *mol* comme par \sharp *quarre*, trouvent un \sharp *mol* accidentel dans quelques pieces notées par \sharp *mol*, ils le trouvent sur la note qu'ils sont obligez d'appeller *mi*. Et ainsi voila tous leurs tons & leurs demytons déplacez, & ils ne sçavent plus où ils en sont. Et si cela ne les démonte pas entierement, le mieux qu'il leur puisse arriver, c'est d'entonner ce *mi* comme si le \sharp *mol* accidentel n'y estoit point; & par consequent d'estre encore à demy ton prés des autres; de faire un triton au lieu d'une quarte juste, s'il faut monter à ce *mi* de la note qu'il leur plaist d'appeller *si*, & une fausse quin-

te au lieu d'une quinte juste , lors qu'ils y descendront de la mesme note.

Voicy un exemple qui fera parfaitement entendre ce qui vient d'estre dit.



Si vous nommez icy les notes comme par \sharp *quarre* , vous voyez premierement , que comme il ne paroist point de \sharp *mol* auprès de la 7^e note que vous appelez un *si* , vous courez risque de l'oublier & d'entonner comme vous feriez par \sharp *quarre* : & si vous vous en souvenez pour la premiere fois , vous l'oublierez la seconde ou la troisiéme.

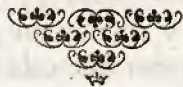
Mais comment direz vous quand il faudra aller de la 13^e note à

la 14^e : car cette 14^e note est un *mi* selon vous ? Cependant ce *mi* n'est que d'un demy ton plus haut que le *ré* qui le suit, & il est plus bas d'un ton entier que le *fa* qui est au dessus. Voila qui renverse toutes les regles par lesquelles vous avez appris à entonner ; Et il n'y a point d'expedient pour vous tirer de là, qui ne soit plein d'embarras : au lieu qu'il n'y en a pas le moindre du monde dans la maniere que vous voulez éviter. En voila assez pour faire voir, que c'est avec beaucoup de raison qu'on fait nommer les notes, autrement par *♩ mol*, que par *♩ quarre*.

On doit encore estre averty, que si lors qu'on apprend à entonner, on trouve que l'imagination soit soulagée en changeant le nom de la 7^e note lors qu'on en change le ton ; c'est à dire en l'appellant *si*, lors qu'on n'y met point de *♩ mol* accidentel, & *za* lors qu'on y en met un, il est libre de le faire ; & qu'il y en a qui croient que cela donne quelque facilité.

38 NOUVELLE METHODE POUR APPRENDRE LE PLEIN CHANT.
Neanmoins cela n'est pas necessaire , & il suffit de se bien ac-
côûtumer à entonner les trois notes *la* , *si* , *ut* , selon les deux
manieres qui ont esté proposées à la page 15.

Enfin il faut remarquer qu'il y a des Livres de Plein chant,
où quoy qu'il se trouve quelque fois sur une même bande plu-
sieurs *si* , qu'on doit entonner avec le *♯* *mol* accidentel , on se
contente de le marquer au premier qui se rencontre. Il faudra
donc , quand on chantera sur ces livres là , entonner tous les
autres *si* qui se trouveront sur la même bande , comme on aura
entonné le premier ; si ce n'est qu'il y en ait quelqu'un où l'on
ait mis le *♯* *quarre* , pour avertir de revenir à l'entonnement na-
turel de cette note.



DES HVIT TONS DE L'EGLISE.

DANS le Traité de la maniere d'apprendre le Plein chant, le mot de TON se prenoit pour la distance qui se trouve entre la pluspart des Notes. Mais quand on parle des HUIT TONS DE L'EGLISE, ce mot ne signifie plus cela: mais une certaine espeece ou nature de Chant.

Ces huit TONS sont donc huit differentes espees de chant auxquelles se peut rapporter tout ce qui se chante dans l'Office de l'Eglise, soit Pseaumes, Antiennes, Introïts, Graduels, Répons, &c. en sorte qu'il ne se chante rien de tout cela qui ne soit de quelqu'un de ces huit TONS.

Ces TONS sont mieux marquez & plus reconnoissables dans

les chants des Pseaumes que dans ceux des Antiennes, Répons, &c. Ainsi, ce sont ces chants là principalement qu'il faut apprendre par cœur, & se bien accoûter à les discerner les uns des autres.

On considere particulièrement quatre choses dans le chant de chaque Pseaume.

1. La Modulation par où l'on commence le Verset, qui est ce qu'on appelle l'INTONATION.
2. Celle du milieu du Verset, & qu'on appelle MEDIATION.
3. Et celle qui termine le Verset, qu'on appelle CONCLUSION, ou l'E, u, o, u, a, e; parce qu'elle tombe sur ces mots *Seculorum Amen*, dont les syllabes sont designées par les voyelles, E, u, o, u, a, e.
4. Et enfin la note principale du chant du Pseaume, qui est celle sur laquelle tombe la premiere lettre de l'E, u, o, u, a, e:
ou

ou la premiere syllabe du mot *Seculorum*, & qui domine, c'est à dire, qui est plus souvent repetée dans le chant, ce qui fait qu'on l'appelle Dominante, Elle donne aussi la denomination au TON du Pseaume, en sorte que celui qui a *la* pour sa dominante, est dit se chanter en *la*: Celui dont la dominante est *sol*, est dit se chanter en *sol*, &c.

L'INTONATION est donc une Modulation qui va chercher la dominante du TON, & qui se fait pour rendre le chant plus solennel. C'est pourquoy on ne s'en sert que dans les Festes doubles aux premiers Versets de tous les Pseaumes des Vespres, des Matines & des Laudes, & à tous les Versets du *Magnificat* & du *Benedictus*, qui ont encore quelquesfois dans leur Intonation quelque chose de different de celle des Pseaumes, comme on verra cy-aprés. Hors de là, on commence tout droit par la dominante.

La MEDIATION est toujours la même, hors quelques cas qui seront marqués.

Mais la CONCLUSION se diversifie quelquesfois, & finit tantost sur une note, tantost sur une autre, selon qu'il est à propos pour rencontrer la note par où commence l'Antienne qui doit estre chantée après le Pseaume. Par exemple, un Pseaume du premier TON finira en *sol*, si l'Antienne qui doit estre chantée ensuite commence par *sol*.

Voicy tous les TONS notés avec leurs INTONATIONS, MEDIATIONS, & CONCLUSIONS, dont la seule veuë fera parfaitement entendre ce qui vient d'estre dit.

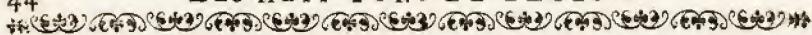


LES HUIT TONS

DE L'EGLISE

SELON L'VSAGE ROMAIN.





PREMIER TON.

INTONATION.

*Pour tous les Versets de Magnificat, & de
Benedictus, & pour les premiers Versets des
Pseaumes aux Vespres, Matines & Laudes
des Fêtes doubles.*

MEDIA-

TION.

*Qui ne chan-
ge point.*

CONCLUSION.

*Qui se diversifie comme il sera
marqué plus bas.*



DI xit Dóminus Dómino meo : se de à dextris me is.

INTONATION.

MEDIATION.



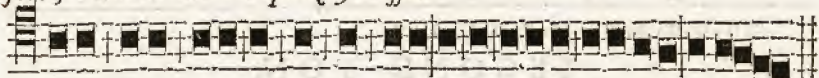
Si cut e rat in principi o & nunc & semper :

CONCLUSION.



& in sae cu la sae cu lo rum , Amen.

PREMIER TON, commençant par la dominante dont on se sert, hors les cas marquez cy-dessus.



Sicut e rat, &c. & nūc & sēper: & in sæ cu la sæ culorū, Amen.

Dans ce premier TON, on void que la note *la* est la principale note du chant, & qu'elle se rencontre sur la premiere syllabe du mot *sæculorum*. C'est donc la note dominante du TON: & l'on dira que le premier TON se chante en *la*.

On connoîtra de mesme, la dominante des autres TONS.

CONCLUSIONS ou fins différentes du Premier TON.



c, u, o, u, a, c.

c, u, o, u, a, c.

c, u, o, u, a, c.

LES HUIT TONS DE L'EGLISE



c, u, o, u, a, c.

c, u, o, u, a, c.

SECOND TON.

INTONATION.

*Pour les premiers Versets des
Pseaumes aux Vespres, Matines
& Laudes des Fêtes doubles.*

MEDIA-
TION.

*Qui ne change
point.*

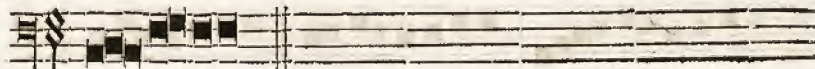
CONCLUSION.

Qui ne change point.



Sicut erat, &c. & semper : & in sæcula sæculorum, Amen.

INTONATION *du second TON pour tous les Versets du Ma-
gnificat & du Benedictus aux Fêtes doubles.*



Ma - gni - ficat :

Il faut remarquer icy que le mot *Magnificat*, fait la moitié du premier verset de ce Cantique, comme il paroît dans tous les livres de chant, & dans tous les Breviaires où l'on trouve toujours après ce mot, deux points: ou une étoile*, qui est la marque qu'on a coûtume de mettre au milieu du Verset, pour avertir de faire la M E D I A T I O N : de sorte que l' I N T O N A T I O N & la M E D I A T I O N se font sur ce même mot, comme l'on voit dans cet exemple du S E C O N D T O N, dont les quatre premières notes sont pour l' I N T O N A T I O N, & les trois dernières pour la M E D I A T I O N.

SECOND TON, commençant par la dominante:.



Sicut erat, &c. & semper: & in sæcula sæculorum. Amen.

LES HUIT TONS DE L'ÉGLISE

TROISIÈME TON.

INTONATION.

*Pour tous les Vers. de Mag. & de
Bened. & pour les premiers Vers.
des Pseaumes aux Vesp. Matines
& Laudes des Fêtes doubles.*

MEDIATION.

Qui ne change point.

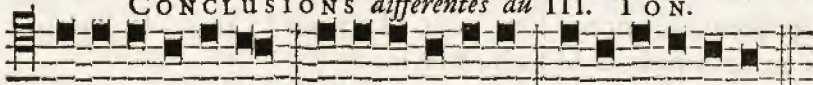
CONCLUSION.

Qui se diversifie.



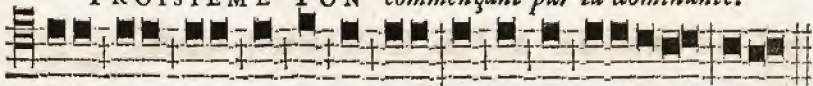
Sicut erat, &c. & nunc & semper: & in s. sæculorum, Amen.

CONCLUSIONS différentes du III. TON.



c, u, o, u, a, c. c, u, o, u, a, c. c, u, o, u, a, c.

TROISIÈME TON commençant par la dominante.



Sicut e-rat, &c. & nūc & semper: & in s. sæculorum, Amen.

QUATRIÈME

A L'USAGE DE ROME.
QUATRIÈME TON.

49

INTONATION.

Pour tous les Vers. de Mag. & de
Bened. & pour les premiers Vers.
des Pseaumes aux Vesp. Matines
& Laudes des Fêtes doubles.

MEDIATION.

Qui ne change point.

CONCLUSION.

Qui se diversifie.



Sicut erat, &c. & nunc & semper: & in s. sæculorum. Amen.

Fins différentes du IV. TON.



c, u, o, u, a, c. c, u, o, u, a, c. c, u, o, u, a, c.

QUATRIÈME TON, commençant par la dominante.



Sicut erat, &c. & nunc & semper: & in s. sæculorum, Amen.

G

LES HUIT TONS DE L'ÉGLISE

CINQUIÈME TON.

INTONATION.

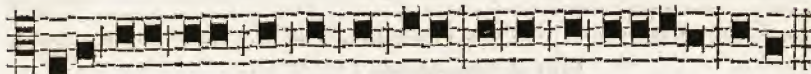
*Pour tous les Vers. de Mag. & de
Bened. & pour les premiers Vers.
des Pseaumes aux Vesp. Matinos
& Laudes des Fêtes doubles.*

MEDIATION.

Qui ne change point.

CONCLUSION.

Qui ne change point.



Si cut, e rat, &c. & nunc & semper: & in f. fæ cu lorum, Amen.

CINQUIÈME TON commençant par la dominante.



Sicut e rat, &c. & nunc & semper: & in f. fæ ci lo rum. Amen.

SIXIÈME TON.

INTONATION.

*Pour tous les Vers. de Mag. & de
Bened. & pour les premiers Vers.
des Pseaumes aux Vesp. Matines
& Laudes des Fêtes doubles.*

MEDIATION.

Qui ne change point.

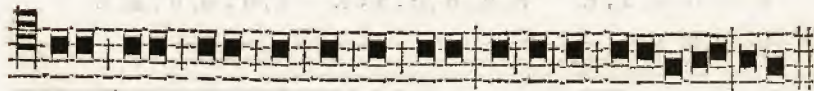
CONCLUSION.

Qui ne change point.



Sicut erat, &c. & nunc & semper : & in f. sæculo rum : Amen.

SIXIÈME TON *commençant par la dominante.*



Sicut erat, &c. & nunc & semper : & in f. sæculo rum, Amen.
G ij

LES HUIT TONS DE L'ÉGLISE

SEPTIÈME TON.

INTONATION.

*Pour tous les Vers. de Mag. & de
Bened. & pour les premiers Vers.
des Pseaumes aux Vesp. Matines
& Laudes des Fêtes doubles.*

MEDIATION.

Qui ne change point.

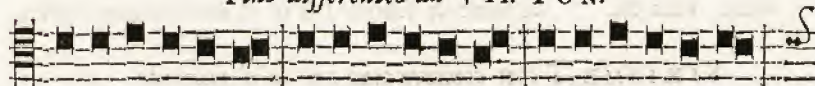
CONCLUSION.

Qui se diversifie.

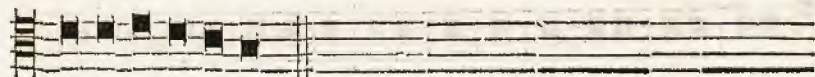


Si-cut e rat, &c. & nunc & semper : & in f. fa cu lo rum, Amen.

Fins différentes du VII. TON.



c, u, o, u, a, c. c, u, o, u, a, c. c, u, o, u, a, c.



c, u, o, u, a, c.

L'INTONATION de ce VII. TON *est pour le Magnificat & le Benedictus aux Fêtes doubles, aussi bien que pour les premiers Versets des Pseaumes, comme il a esté dit. Mais le premier Verset du Magnificat s'entonne ainsi.*



Ma-gnificat:

SEPTIÈME TON *commençant par la dominante.*



Sicut erat, &c. & nunc & semper: & in f. sæculorum, Amen.

LES HUIT TONS DE L'EGLISE

HUITIÈME TON.

INTONATION.

*Pour les premiers Versets des
Pseaumes aux Vespres, Matines,
& Laudes des Festes doubles.*

MEDIATION.

*Qui ne change
point.*

CONCLUSION.

Qui se diversifie.



Si cut e rat, &c.

& semper: & in sæ cu la sæ cu lorum. Amen.

Autre fin du VIII. TON.

VIII. TON. commençant par la dominante.



e, u, o, u, a, c.

Si cut e rat, &c.

INTONATION *du VIII. TON pour tous les Versets du Magnificat & du Benedictus aux Fêtes doubles.*



Ma-gni - ficat :

CHANT *particulier du I. TON, dont on ne se sert que pour le Pseaume In exitu Israël.*

COMMENCEMENT *par la dominante.*

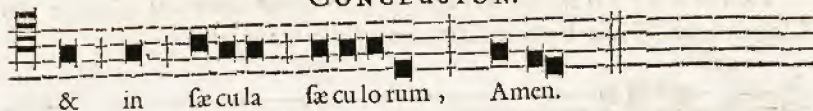
MEDIATION.



Sicut erat in principio & nunc & semper:

LES HUIT TONS DE L'EGLISE

CONCLUSION.

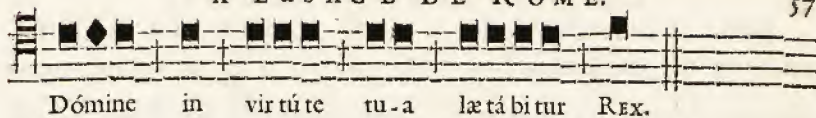


Le changement qui se fait quelquesfois à la MEDIATION, n'arrive qu'au II. au IV. au V. & au VIII. TON, lors qu'elle tombe sur un monosyllabe, ou sur un nom indeclinable : auquel cas, on ne fait autre chose pour la MEDIATION que d'élever la voix sur le monosyllabe, ou sur la dernière syllabe de l'indeclinable, jusqu'à la note qui est immédiatement au dessus de la dominante ; en cette manière,



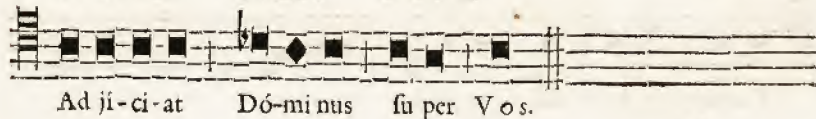
In con vertendo Dóminus captivita tem SION.

Dómine

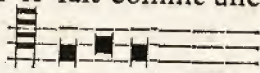


En suite dequoy l'on reprend la dominante pour continuer le Verset à l'ordinaire. On appelle cette Mediation IRREGULIERE.

Dans le chant singulier du Pseaume *In exitu*, la derniere note de la MEDIATION reguliere est *fa* ; mais on dit *la* au lieu de *fa* dans la MEDIATION IRREGULIERE en cette maniere.



Dans la suite du Verset , s'il se rencontre un monosyllabe ou un indeclinable à l'endroit où il se fait comme une seconde **MÉDIATION** en cette manière



on fera rencontrer le monosyllabe , ou la dernière syllabe de l'indeclinable sur le *la* comme on le void icy marqué.



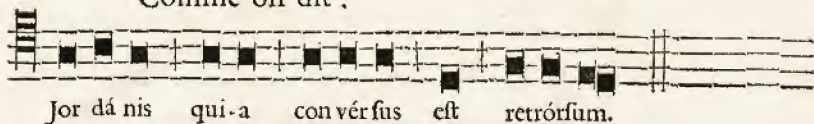
Domus JACOB de p ó-pu lo bár ba ro.

Au lieu que si le mot JACOB n'estoit point indeclinable, on diroit :



Domus JACOB de po pu lo barbaro.

Comme on dit :



Les Antiennes qui se chantent avant & après chaque Pseaume, sont du même TON que le Pseaume. Et pour sçavoir de quel TON est l'Antienne & le Pseaume, il faut prendre garde quelle est la note finale de l'Antienne : c'est à dire, celle par où elle finit ; & quelle est la dominante du Pseaume qui la suit, que l'on reconnoîtra aisément en regardant quelle est la premiere note de l'*e, u, o, u, a, e* ; Car ce sera la dominante que l'on cherche. Or dès que l'on connoît la finale de l'Antienne, & la dominante du Pseaume, on connoît le TON par le moyen de la Table suivante.

H ij

LES HUIT TONS DE L'EGLISE

FINALES.	DOMINANTES.	TONS.
ré	la	I.
	fa	II.
mi	ut	III.
	la	IV.
fa	ut	V.
	la	VI.
sol	ré	VII.
	ut	VIII.

Mais parce qu'on ne l'a pas toujours avec soy, il est bon de sçavoir par cœur les Regles suivantes qui montrent la même

chose. On les a mises en vers latins, afin qu'elles fussent plus aisées à retenir.

*Finalis vox Antiphonæ, cum principe Psalmi
Voce, Tonum ostendunt. Quæ sit vox qualibet ergo,
Et quem quæque Tonum designet, sedulus Audi.*

*Si re finalis, la princeps; en tibi PRIMUM.
Fine ex consimili, fa princeps, nosce SECUNDUM.
TERTIUS est, si mi finalis; & ut dominetur.
Mi quoque finalis, la princeps; dant tibi QUARTUM.
QUINTUS erit, fa finali, atque ut princeps, notus.
Finis idem SEXTUM tibi, sed la princeps, prodit.
Cum sol finis erit, re princeps; SEPTIMUS esto.
Denique finis idem OCTAVUM dabit, ut dominante.*

Ces vers sont assez intelligibles pour n'avoir pas besoin d'explication. Il faut seulement remarquer,

1^o Qu'encore qu'il y ait des Antiennes de huit Tons diferens, elles n'ont que quatre diferentes finales ; Sçavoir *ré, mi, fa, sol* : Et que les Antiennes du I. & du II. finissent en *ré*. Celles du III. & du IV. en *mi*. Celles du V. & du VI. en *fa*. Et enfin celles du VII. & du VIII. en *sol*, comme on le peut remarquer dans la Table & dans les Vers mesmes. Mais la Dominante du Pseaume vous détermine, & vous fait voir quand l'Antienne finit en *ré*, par exemple, si c'est du I. ou du II : Quand elle finit en *mi*, si c'est du III. ou du IV. &c.

2^o Que tout cela se doit prendre comme si tout estoit noté par \sharp *quarre*, comme il se trouve aussi que sont tous les Pseaumes, & la plupart des Antiennes. Et quand il s'en trouve quelqu'une par \flat *mol*, si l'on veut reconnoître de quel Ton

elle est, & le Pseaume qui la suit ; il en faut juger comme si elle estoit notée par \sharp *quarre*. C'est à dire, qu'il faut considérer la note par où elle finit, selon le nom qu'on luy donneroit si on chantoit par \sharp *quarre*. Or le nom qu'on luy donneroit, seroit celuy de la note qui se trouve à la quarte en montant. Ainsi ce qui est *ut* par \sharp *mol*, seroit *fa*, par \sharp *quarre*. Ce qui est *ré* par \sharp *mol*, seroit *sol* par \sharp *quarre*. Ce qui est *mi* par \sharp *mol* seroit *la* par \sharp *quarre*, &c. Appliquons toutes ces Regles à un, Exemple.

Je trouve une Antienne notée par \sharp *mol*, dont la finale est *ut*. Je veux sçavoir de quel Ton est cette Antienne. Je dis, cét *ut* seroit un *fa* par \sharp *quarre* : Car le *fa* est la note qui se trouve à la quarte en montant de l'*ut*. Or toute Antienne qui finit en *fa*, est du V. ou du VI. Ton ; celle-cy est donc de l'un des deux. Pour sçavoir maintenant duquel, je n'ay qu'à voir quelle

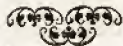
64 LES HUIT TONS DE L'EGLISE A L'USAGE DE ROME.
est la Dominante du Pseaume qui la suit. Si cette Dominante
est *ut*, la finale estant *fa*, je dis, si je sçay bien mes vers, que
le TON que je cherche est le V.

QUINTUS erit fa finali, atque ut principe, notus.

Si la Dominante estoit *la*, la finale estant la même, ce seroit
le VI. TON.

Finis idem SEXTUM tibi, sed la principe, prodit.

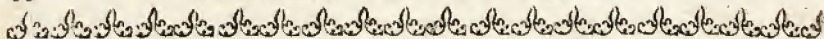
*On a jugé à propos d'ajouter icy les HUIT TONS A L'USAGE
DE PARIS. Il ne faut aucune explication pour cela, & la seule
inspection fera connoître ce qu'ils ont de différent de ceux qu'on vient
de marquer, qui sont selon le ROMAIN.*



LES HUIT TONS

DE L'EGLISE

SELON L'VSAGE DE PARIS.



PREMIER TON.



DI xit Dóminus Dómino me o : se de à dextris me is.



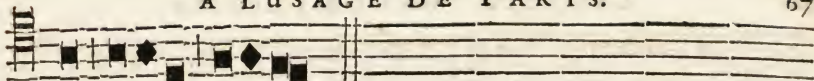
2. Sede à dextris me - is 3. A dextris meis. 4. A dextris



me - is.

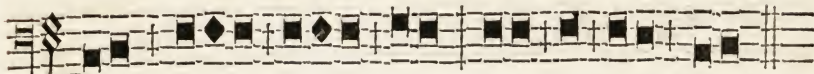


IN é-xi tu If ra ël de Ægyp - to : dó-mus Jacob



de pópulo bárbaro.

SECOND TON.



DIxit Dóminus Dómino me o : fede à dextris meis.



Magní-fi cat : á-nima mea Dóminum.

TROISIÉME TON.



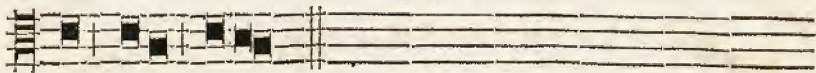
DIxit Dóminus Dómino meo : fede à dextris meis.

I ij

LES HUIT TONS DE L'EGLISE



DIxit Dóminus Dómino meo : se de à dextris meis.



2. A dextris meis.

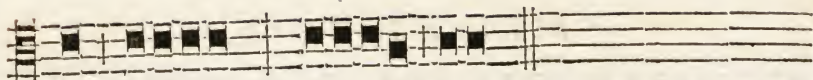
QUATRIEME TON.



DIxit Dóminus Dómino meo : se de à dextris meis.



2. Dextris meis. 3. Dextris meis. 4. Dextris meis. 5. Dextris meis.

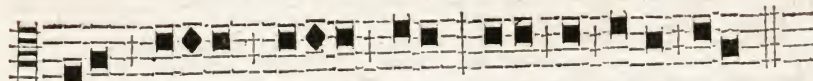


Cum invocárem, &c. di la táf ti mi hi.



Confi - tébor, &c. me o : & congrega ti ó ne.

CINQUIÈME TON.



Dixit Dóminus Dómino me o : se de à dextris meis.

Beáti omnes. *De même.*

LES HUIT TONS DE L'EGLISE

SIXIEME TON.



DIxit Dóminus Dómino meo : sede à dextris meis.

SEPTIEME TON.

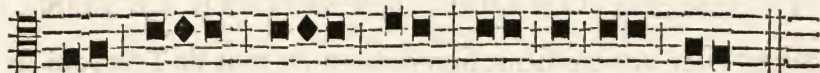


DIxit Dóminus Dómino meo : sede à dextris meis.

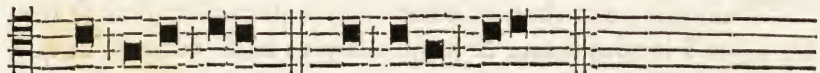


2. Sede à dextris meis. 3. A dextris meis.

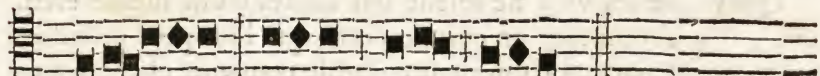
HUITIÈME TON.



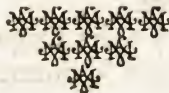
Dixit Dóminus Dómino meo : sede à dextris meis.



2. A dextris meis. 3. A dextris meis.



Magní - fi cat : á - nima me a Dóminum.



COMMENT ON DOIT APPRENDRE LE TON.



VOicy une troisiéme signification du mot de TON, qui se prend icy pour le point de l'étenduë de la voix qu'il faut choisir pour chanter à son aise, & pour aller sans se forcer jusqu'à la plus haute & jusqu'à la plus basse note de ce que l'on veut chanter.

Quoy que les voix ne soient pas toutes d'une même étenduë, il y a pourtant un certain point que l'on peut prendre, où tous les Chantres d'une mesme Eglise pourront chanter sans se forcer. Et c'est ce point là qu'il faut tâcher de trouver lors que l'on commence l'Office.



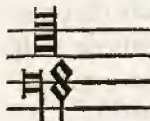
Dans les Eglises où il y a des Orgues on le rencontre plus aisément, parce que l'Orgue le donne; cét Instrument ayant
esté

esté proportionné à l'étendue de la voix des hommes ; & à force de chanter alternativement avec l'Orgue , ce point , ou ce TON naturel de la voix s'imprime dans l'imagination , en sorte qu'on le rencontre toujours , encore même que l'Orgue ne jouë point.

Dans les autres Eglises , il seroit à propos d'avoir une petite clochette qui fust à l'octave , ou à la quinzième en haut de l'onzième touche du clavier , (sans conter les feintes) afin de s'en servir pour prendre le TON de cette onzième touche , qui est celui qu'il faut prendre pour commencer *Deus in adjutorium*.

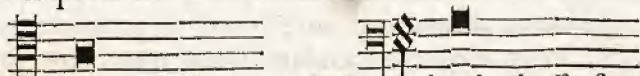
Cette onzième touche du clavier répond à cette clef  comme la quinzième répond à celle-cy  sur quelque ligne que l'une & l'autre soient posées. Ainsi les espaces & les lignes au dessus & au dessous de chaque clef, représentent les touches

du clavier qui sont au dessus & au dessous de celle qui convient avec la clef.

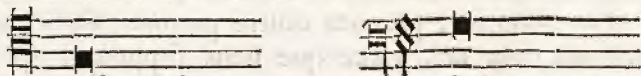
Il s'ensuit de là qu'il faut toujours concevoir cette clef  plus haute de deux lignes que celle-cy , & comme estant disposées l'une à l'égard de l'autre en cette maniere;  ce qui represente la distance dont les touches qui leur répondent dans le clavier sont éloignées l'une de l'autre. Car contant onze sur la ligne où l'on voit la clef d'*ut-fa*, & continuant à conter en montant les espaces & les lignes, on trouvera quinze sur celle où la clef de *sol-ut* est posée.

Il est aisé de voir par là comment les lignes & les espaces de l'une & de l'autre clef se rapportent, quoy qu'on les considere séparées, & qu'elles soient sur d'autres lignes que celles où l'on


les voit dans cét exemple où elles sont toutes deux ensemble. Et il n'y a personne qui ne trouve de soy-même que la premiere ligne au dessus de la clef *d'ut-fa*, est la même chose que la premiere ligne au dessous de la clef de *sol-ut*, & que par consequent ces deux notes sont à l'unisson.

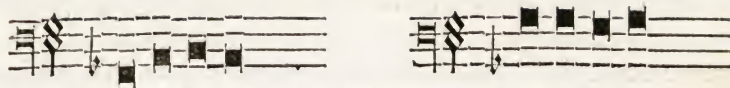


Que le premier espace au dessus de la plus basse se rapporte à celuy qui est le second au dessous de la plus haute ; Et qu'ainsi ces deux autres notes sont encore à l'unisson.



La connoissance de tous ces rapports donne une grande facilité à prendre le TON, lors qu'on passe d'un chant à un autre, & qu'ils sont sur différentes clefs.

Ayant donc entonné *Deus in adjutorium*, d'un TON qui nous est représenté par une note qui seroit sur la clef d'*ut-fa*,  nous prendrons cette note pour *ut* ou pour *fa*, selon que ce que nous devons chanter ensuite sera par $\frac{1}{2}$ *mol* ou par $\frac{1}{4}$ *quarre*. Et delà nous nous conduirons au TON de la première note de ce qui suit montant ou descendant selon que cette première note sera au dessus ou au dessous de cet *ut* ou de ce *fa*. Et comme une note qui aura le même nom peut estre au dessus ou au dessous, nous en jugerons par sa position à l'égard de la clef. Par exemple, prenons nostre premier TON du *Deus in adjutorium* pour *ut*, parce que nous supposons qu'il suit un chant par $\frac{1}{2}$ *mol*; ce chant pourroit commencer par *mi* en deux différentes manieres, comme on voit dans ces deux exemples.



Et alors il seroit visible que le chant du premier exemple se devoit commencer à la sixième au dessous du TON du *Deus in adjutorium* ; & celui du second à la tierce au dessus.

En finissant ce chant là, nous prendrons garde à la même chose, & nous nous conduirons de même pour prendre le TON de la première note de celui qui suivra par le rapport qu'elle aura à la dernière du précédent : Et ainsi successivement jusques à la fin de l'Office.

Mais lors qu'il arrivera que nous passerons d'un chant par *mol* à un chant par *quarre*, nous ne nous reglerons pas par le nom que nous donnons aux notes dans l'un & dans l'autre. Et l'Antienne, par exemple, finissant par une note que nous appe-

lons *ut* par $\frac{1}{2}$ *mol*, & le Pſeume commençant par une autre note que nous appelons *fa* par $\frac{1}{2}$ *quarre*, nous ne commencerons pas ce Pſeume une quarte plus haut, ou une quinte plus bas que la fin de l'Antienne, ſous pretexte qu'il y a une quarte de l'*ut* au *fa* en montant: & une quinte en descendant. Mais nous confiderons cette premiere note du Pſeume, quoy qu'elle ſoit par $\frac{1}{2}$ *quarre*, comme ſi elle eſtoit par $\frac{1}{2}$ *mol*; & nous prendrons noſtre TON là deſſus. Ainſi dans l'exemple propoſé, où nous ſuppoſons que l'Antienne finit par *ut* en cette maniere,



Le Pſeume commençant ainſi:



nous dirons.

Ce *fa* par où commence le Pſeume ſeroit un *ut* par $\frac{1}{2}$ *mol*; nous l'entonnerons donc à l'unifſon de l'*ut* par où finit l'Antienne precedente; quoy que nous le nommions *fa*. Il faut dire

la même chose quand on passe d'un chant par \sharp *quarre* à un chant par \flat *mol* : Et l'on peut voir dans ces mêmes exemples, la raison de cette pratique : car il est visible que cét *ut* de la fin de l'Antienne, & ce *fa* du commencement du Pseaume, sont sur des lignes qui ont même rapport à la clef ; & qui par consequent répondent à la même touche du clavier : Il faut donc prendre l'un & l'autre au même T O N.

Voilà ce que l'ordre naturel demande qu'on observe pour prendre le Ton, quand on passe d'un chant à un autre.

Mais comme il y a de certains Offices où il se rencontre quelques chants parmy les autres qui ont trop d'étendue en haut ou en bas pour y pouvoir aller en gardant cét ordre là, on est contraint de transporter le Ton, & de les prendre plus bas ou plus haut que cét ordre là ne demande.

Cela ne se doit pas faire au hazard, & voicy ce qu'il y faut

observer, afin que l'oreille ne soit point choquée.

Le Ton de chaque note que nous supposons déterminé par le rapport des clefs à de certaines touches du clavier, & déjà imprimé dans l'oreille, se transporte commodement en haut ou en bas au Ton de celle qui est à sa quarte ou à sa quinte au dessus ou au dessous.

Ainsi, s'il faut transporter le Ton de l'*ut*, vous le prendrez au Ton où vous preniez *sol* ou *fa* en haut ou en bas.


Si c'est *ré* qu'il faut transporter, vous le prendrez au Ton où vous preniez *la* ou *sol* en haut ou en bas.


Mi se transporte tout de même au Ton de *la* ou de *si* en haut ou en bas, & ainsi du reste.

Lors que le chant qui vous aura obligé de quitter le Ton sera finy, vous le reprendrez pour recommencer le suivant, en remontant ou en descendant d'une quarte ou d'une quinte, selon que

que vous aviez descendu où monté de l'une ou de l'autre.


On va voir tout cela dans un exemple tiré de l'Office de la Feste du saint Sacrement.

Le dernier Répons du II. Nocturne de Matines finit sur un *sol* comme celuy qu'on voit icy,  & ce Répons se chante fort commodement au Ton naturel, en forte que ce *sol* est à l'unisson de la douzième touche du clavier.

Mais l'Antienne qui se doit chanter ensuite pour entrer dans le III. Nocturne commence ainsi, 

Intro i - bo ad ál ta - re, &c.

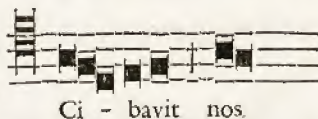
& a une étendue en haut où la voix ne sçauroit aller si l'on prend le mot *Introibo* à l'unisson de la note par où finit le Répons precedent, comme l'ordre naturel le demanderoit; la note par

où cette Antienne commence, ayant le même rapport à la clef que celle par où finit le Répons precedent. Que ferons nous donc ? Nous prendrons le Ton de cette Antienne à la quinte au dessous du *sol* par où finit le Répons, , comme si elle estoit marquée de cette sorte,

& nous dirons le Pseaume *Judica me*, qui In tro - i - bo

vient en suite au Ton que cette transposition nous donnera, & nous repeterons l'Antienne après le Pseaume au même Ton.

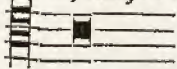
Mais quand il faudra recommencer la seconde Antienne qui est ainsi notée, nous reprendrons nostre premier Ton.





Et au lieu de la commencer à l'unisson de la dernière note de l'Antienne precedente qui finit par un *sol*, comme celle-cy y

commence, nous la prendrons une quinte plus haut ; parce que nous avons baissé d'une quinte. Ainsi nous nous trouverons dans nostre Ton naturel.

Mais, dira-t-on, pourquoy avons nous baissé d'une quinte plutôt que d'une quarte ? Comment sçaurons nous en pareille rencontre s'il faudra baisser plutôt de l'une que de l'autre ? Les regles qu'on pourroit donner pour cela ne sçau-roient estre entendûes que de ceux qui sçavent la Musique, & qui connoissent la nature & les proprietéz des modes : il faut que les autres tâchent de discerner cela par l'oreille & par l'habitude.

Les Chapitres, Versets, Leçons & Collectes se doivent dire au Ton de cette note  lors que le chant qui les precede immediatement, est de quelqu'un des six derniers Tons ;

Et lors qu'il est du premier ou du second,  il est mieux de les dire au ton de celle-cy; car il faut toujours pour cela prendre le Ton de l'*ut* ou du *fa* au dessus de la finale de l'Antienne & des Répons precedens, autant qu'il est possible, ou du moins celui du *sol*, ou du *ré*; & jamais le Ton du *la*, du *mi*, ny du *si*.

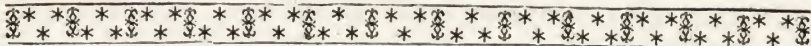
Le Ton dont on chante les COLLECTES & le *Dominus vobiscum* à la Messe, est le même que celui du *Deus in adjutorium* de l'Office. Celui dont on doit chanter l'EPISTRE est plus haut d'une note comme on le voit icy marqué, 

il est par *le mol*, parce qu'aux endroits de l'EPISTRE qui se terminent par un point, on doit hauffer la voix d'un ton & demy pour retomber en suite sur la même note. Et par consequent cette note doit estre un *ré*. Pour le ton de l'EVANGILE ce doit

estre le même que celui dont le Celebrant chante les COLLECTES & le *Dominus vobiscum*.

Tout ce qui vient d'estre dit de la maniere de prendre le Ton servira aux Religieuses aussi bien qu'aux Ecclesiastiques ; parce que le Ton naturel de leur voix est à l'octave en haut de celle des hommes. Ainsi la même clochette leur donnera le Ton pour commencer. S'il y en avoit néanmoins qui voulussent chanter un peu plus bas , elles n'auroient qu'à choisir une clochette plus basse de ce qu'elles jugeroient à propos , & du reste observer toutes les mêmes Regles.





CE QU'IL FAUT OBSERVER

POVR BIEN CHANTER.

IL faut premierement avoir soin que le son de la voix soit le plus naturel qu'il est possible, & le plus approchant de celui qu'elle a en parlant. Et pour cela il faut prendre garde de ne point faire de mouvement, ny de postures extraordinaires des lèvres, de la langue, & du gosier.

2. De ne point étouffer sa voix, & d'ouvrir la bouche autant qu'il est nécessaire pour jetter le son en dehors.

3. De se moderer en sorte qu'on puisse chanter long temps sans se lasser : Et ainsi de n'employer pas toute la force de son poulmon, & de ne prendre pas garde si on est plus ou moins

entendu que les autres avec qui l'on chante.

4. De chanter toujours d'une même force, & de ne pousser point en des endroits plus qu'en d'autres. C'est une faute que la plupart font; parce qu'on a toujours de certains endroits de l'étendue de la voix où elle est plus belle & plus libre. Et quand le chant vient dans ces endroits-là, on est porté à pousser plus fort, & à se faire entendre.

5. De prononcer exactement & distinctement, & d'éviter tout ce qui peut nuire à la bonne prononciation, comme les coups de gosier, & les aspirations.

6. Lors qu'il y a plusieurs notes sur une même syllabe, de faire entendre principalement celle sur laquelle la syllabe se prononce, & de couler les autres plus doucement & sans aspirations; en sorte que ceux qui entendent chanter ne remarquent pas le passage de l'une à l'autre.

7. Lors qu'on fera quelques tremblemens aux cadences, de les faire les plus simples qu'il est possible, & de remarquer que le tremblement doit toujours commencer par la note au dessus de celle sur laquelle on le fait : Car le tremblement n'est autre chose qu'une repetition de deux notes, qui sont immédiatement l'une au dessus de l'autre, & que l'on fait entendre l'une après l'autre d'une maniere fort preste & fort vive ; En sorte que trembler sur le *mi* ; par exemple, c'est dire *fa-mi*, *fa-mi*, *fa-mi*, un grand nombre de fois & avec beaucoup de vitesse. Or on a pris garde que l'oreille demande que la plus haute de ces deux notes, soit celle qu'on luy fasse entendre la premiere.

8. D'écouter ceux avec qui l'on chante, & que tous se suivent si bien, qu'ils chantent tous en même temps syllabe pour syllabe, & note pour note.

9. Enfin,

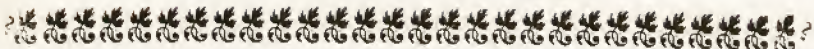
9. Enfin, de bien observer la Pause de la Mediation dans la Psalmodie, & de ne point commencer un Verset, que la fin de l'autre ne soit entenduë.

Il est bon que ceux qui gouvernent le Chœur consultent de temps en temps la clochette, afin de se remettre dans le Ton, si l'on avoit haussé ou baissé, comme il arrive assez ordinairement.

F I N.



M



EXTRAIT DU PRIVILEGE.

PAR Lettres Patentes du Roy, il est permis à Charles Savreux, Libraire Juré à Paris, d'imprimer, faire imprimer, vendre & debiter en tous les lieux de l'obéissance de sa Majesté, un Livre intitulé, NOUVELLE METHODE *tres seure & tres facile pour apprendre parfaitement le PLEIN CHANT en fort peu de temps*, & cependant sept ans accomplis, à compter du jour que ledit Livre sera achevé d'imprimer pour la premiere fois. Avec defenses à tous Libraires & autres personnes de quelques qualitez & conditions qu'ils soient, de l'imprimer ny d'en vendre sous quelque pretexte que ce soit, sans le consentement exprés dudit Savreux, à peine de trois mille livres d'amende, de confiscation des exemplaires qui seront trouvez contre-fais en France ou ailleurs, & de tous despens, dommages & interests, le tout comme il est plus amplement porté dans lesdites Lettres. DON-



NEES à Paris , le 23. jour de May 1667. Signées , PAR LE ROY
EN SON CONSEIL , PEPIN. Et scellées du grand Sceau de cire
jaune.

*Registré sur le Livre de la Communauté des Marchands Libraires , Im-
primeurs & Relieurs de Paris , suivant l'Arrest du Parlement , en datte du
8. d'Avril 1653. Fait à Paris , ce 4. Juin 1667.*

Signé, THIERRY, Adjoint du Syndic.

Achevé d'imprimer pour la premiere fois, le 9. jour de Mars 1668.

Les Exemplaires ont esté fournis suivant le Privilege.



RES

VM
164

méthode de plain-chant. 1669.

RESERVE